

*ENSAYO*





## ESCUCHAR LA SHOAH

Perla Sneh<sup>1</sup>

*No olvidaré la lección de Nabokov al decidir abandonar Alemania a poco del arribo de Hitler al poder: “Habíamos escuchado su voz”. Y bien, soy todo oídos Zagdansky*

Voces mudas desde siempre, o desde ayer, o apenas recién acalladas  
Si les prestas oídos aún puedes atrapar el eco.  
Voces roncas de quien ya no sabe hablar,  
Voces que hablan y ya no saben decir nada,  
Voces que creen decir,  
Voces que dicen y no se hacen entender:  
Coros y címbalos para contrabandearle un sentido  
a un mensaje que no lo tiene.  
Mero barullo para simular  
que el silencio no es silencio.  
*A vous parle, compagne de galle*<sup>2</sup>  
A ustedes les hablo, compañeros de juerga  
Borrachos como yo de palabras  
Palabras—espada, palabras—veneno,  
Palabras—claves, palabras—palanca.  
Palabras de sal, máscara y nepente<sup>3</sup>  
El lugar a donde vamos es silencioso.  
O sordo. Es el limbo de los solitarios y los sordos.  
La última etapa deberás recorrerla sordo,  
La última etapa deberás recorrerla solo.

*L'ultimata ppadevi correrla sordo  
L'ultimata ppadevi correrla solo.*

Primo Levi<sup>4</sup>

1 Autora

2 En francés en el original, sic.

3 Bebida que los dioses usaban para curarse heridas y dolores que, además, producía olvido

4 Levi, Primo; *Ad ora incerta*, Garzanti 1984. Hay traducción española: *A una hora incierta* Hidalgo. Barcelona.2005. El título proviene de una cita de “El canto del viejo marinero”, de S.T. Coleridge, que Levi incluye como exergo de su libro *Los hundidos y los salvados*. Desde entonces, a una hora incierta/ esa agonía retorna/ Y hasta que mi horroroso relato es narrado / Este corazón dentro mío quema.

## I–El canto de la muerte

*Me acuerdo de su voz en cualquier caso*  
Jorge Semprún

*Azoy iz a ponen der seyder:  
haynt do,  
morgn dort,  
un ist in an orn,  
vi in hiltserne kleyder;  
zingt alts nokh mayn vort<sup>5</sup>*  
Sutzkever

14 de abril de 1945. Jorge Semprún y un compañero, Albert, revisan un barrancón en Buchenwald en busca de algún sobreviviente, quizás demasiado débil para unirse por sí mismo a la vida colectiva apenas reiniciada con la reciente liberación. Escuchan, de pronto, una “voz inhumana”, un “sollozo canturreado”, un “estertor curiosamente acompañado”, una “rapsodia del más allá”<sup>6</sup>.

Siguiendo a esa voz —que canta en ídish (“¡Yiddish! ¡Habla yíddish!”), exclama Albert— encuentran un cadáver que canta entre cadáveres y lo sacan a la luz del sol primaveral. Nada hay de raro en que la muerte hable ídish, piensa Semprún, sea por haberla aprendido en los últimos años, sea por haberla conocido desde siempre.

Sí, pero ¿por qué cantaría la muerte?

Semprún, con el oído capturado por el salmo fúnebre, va hilando recuerdos. Lo asalta una escena: él y Julien —compañero de la resistencia—, agazapados para emboscar a un alemán; el objetivo es claro: matarlo, tomar su metralleta, su moto; huir. Están al acecho; el alemán es un blanco perfecto; el momento, inmejorable. Pero... el soldado se pone a cantar. Es una antigua canción española —*La paloma*—; por un instante, todo se detiene. Julien no entiende que pasa, por qué vacila su compañero. Semprún explica: *es la infancia española que me golpea en pleno rostro*<sup>8</sup>.

Desde esa primavera —y desde antes también— mucho se ha dicho, escrito, narrado, testimoniado sobre la Shoah<sup>9</sup>. Han proliferado las palabras: “palabras—espada, palabras—ve-

5 Así al parecer es la cosa / Hoy acá / mañana allá / y aún en un féretro / con ropa de madera, / canta aún mi palabra.

6 Semprún, Jorge; *La escritura o la vida*, Tusquets, Barcelona, 1995; p. 43

7 Respetamos la grafía por ser ésta una cita; de otro modo, optamos por la grafía según fonética del castellano (“ídish”).

8 Semprún, Jorge, *La escritura o la vida*, Tusquets (1995); p. 47

9 Sobre el debate de los nombres de lo sucedido, véase Sneh, Perla, *Palabras para decirlo – Lenguaje y exterminio*, Paradiso, Bs.As., 2012



neno, palabras de sal". Todas han tenido su momento.

Pero ninguna –dice Primo Levi en su poema, escrito poco antes de su partida de este mundo– ha sido escuchada. Levi habla por aquellos que se han cansado de contar su historia y cuyas voces se han vuelto roncas, ininteligibles en la lengua de los vivos. El silencio en esas voces nos conmina a intentar atrapar el eco del discurso enmudecido.

El propio Semprún repara en el enmudecimiento –que quizás sea el nombre de una sor- dera inevitable– cuando menciona el *silencio* de las imágenes de Buchenwald que ve, después de su liberación, en un noticiero cinematográfico:

*Las imágenes, en efecto, aun cuando mostraban el horror al desnudo, la decadencia física, la labor de la muerte, eran mudas [énfasis nuestro]. No sólo porque habían sido rodadas, según los medios de la época, sin toma de sonido directa. Mudas sobre todo porque no expresaban nada preciso sobre la realidad mostrada, porque sólo daban a entender retazos mínimos de ella, mensajes confusos...<sup>10</sup>*

Semprún no es el único en poner el énfasis en el peso de las voces ausentes. Abraham Sutzkever insiste en incluir en sus poemas del ghetto y de su vida partisana los sonidos circundantes: el habla deformada de los recluidos, el rumor de los árboles en el bosque, la voz del amigo lejano.

*Ij shpitz̄ mayne oiern on tsu derbern  
A kol fun a javer,  
¡A kol fun a javer!  
Nor vi mayn eco derträgt zjj fun vaytn  
Muzik fun velf  
In a blendiker halbrod!*<sup>11</sup>

Lo mismo ocurre con las entrevistas realizadas por David Boder (quien considera necesario –ya en 1946!–, poner en primer plano la voz misma de los sobrevivientes en un contexto en el que poca atención se prestaba a sus testimonios) y por otros que consideran la dimensión auditiva no sólo como elemento inherente a la representación de la Shoah, sino como cierto modo de autentificación que, como dice Jean Luc Nancy, otorga a lo sucedido “amplitud, densidad y vibración”.<sup>12</sup>

Algo de esto leemos en las palabras de Szmerke Kaczerginski, cuando reclama dar voz a las canciones y melodías de los días de la aniquilación:

10 Semprún, Jorge; *La escritura o la vida*, Tusquets, 1995, pp. 217–8

11 Aguzo el oído para escuchar / la voz de un amigo, ¡oh! ¡la voz de un amigo! / Y, como un eco, me llega desde lejos / una música de lobos / en destellante semicírculo.

12 Nancy, Jean-Luc; *Listening* (New York, Fordham University Press, 2007), p. 2

*Quizás se nos antoje extraño que un actor, en medio de una escena trágica, se ponga de pronto a cantar. Eso no ocurre en la vida real – al menos, eso creemos. Y, sin embargo, la vida nos ha enseñado otra cosa. (...) Nosotros cantábamos.*<sup>13</sup>

H. Leyvik agrega en su prólogo: *El mundo se había detenido; estaba cercado con alambres de púa. Ni siquiera el grito de mero dolor de ghettos y campos llegaba al mundo exterior. ¿Quién podía haberse imaginado que en el ghetto y en los campos de concentración las víctimas se dedicarían a componer canciones, a crear melodías y a cantarlas?*

Este énfasis en la dimensión sonora –musical, vocal, auditiva– está a la vez presente y ausente en el complejo representacional de la Shoah, el Jurbn, el Holocausto, el exterminio, la Endlösung. Los nombres quizás no se acaben nunca. Todos arrastran su propia iconografía: vías férreas, cuerpos emaciados, un remiendo amarillo, alguna foto emblemática, chimeneas. Siempre hay una imagen que suele ponerse en el centro de algo que, a renglón seguido, se declara irrepresentable. No pretendemos terciar en ese debate, pero importa señalar acá que esa discusión está curiosamente concentrada en lo visual, en lo literario; rara vez la querella de la representación aborda lo auditivo<sup>14</sup>, al menos no en las dimensiones en que afecta a la literatura y las artes visuales<sup>15</sup>. Y, sin embargo, ¿cuál es la marca sonora del exterminio? ¿Qué sonidos que quizás nunca escuchamos permanecen reverberando en la memoria, ecos chirriantes de la aniquilación?

Basta atender al paisaje musical en la Polonia contemporánea, heredera de una historia en la que varios siglos de resonancia de las lenguas y la música judías –elemento ineludible del paisaje cultural cotidiano polaco– fueron suprimidos abruptamente en cuatro escasos años (1939–43). ¿Cómo asombrarse de los retornos actuales de la música klezmer, desde

13 Esto dice Szmerke Kaczerginski en la “Introducción” a su recopilación de canciones de los ghettos y los campos, editada en 1948, bajo el título de *Lider fun di getos un lagern*. Textos y melodías recopiladas por S. Kaczerginski. Edición y redacción: H. Leyvik. Congress for Jewish Culture, New York, 1948, pp. XV–XVI.

14 De hecho, no es que no haya debate en este ámbito (sirvan como ejemplo apenas dos situaciones: la discusión sobre la inclusión o no de obras de Wagner en los programas de las orquestas israelíes y las protestas desatadas por la mención del entonces presidente de Chile de *Deutschland über alles* en su saludo escrito al gobierno alemán en su visita oficial al país), pero seguramente no desperta las pasiones que saturan las discusiones en otros modos de representación.

15 Lo que no significa que no haya obras que merezcan una discusión al respecto. Adorno mismo trata el tema en sus escritos musicales en relación con su propio *dictum*. Véase también, por ejemplo, *Musical Witness and Holocaust Representation*, de Amy Lynn Wlodarski. (Cambridge University Press, 2015) donde se discuten obras como *El sobreviviente de Varsovia*, de Schoenberg (1948); la banda sonora de Hanns Eisler para el film *Nuit et Brouillard* (1956); la *Jüdische Chronik* (1961), compuesta en forma conjunta por Boris Blacher, Paul Dessau, Karl Amadeus Hartmann, Hans Werner Henze y Rudolf Wagner–Regen; y la obra *Trenes diferentes (Different trains)* de Steve Reich (1988). El libro también incluye un comentario de la ópera *Pnima... ins Innere* [“Dentro...”] (2000), de Jaia Czernowin, compositora israelí. En *Musical Witness...*, la autora intenta establecer criterios –o, al menos, presentar algunas opciones– para abordar la música relacionada con la Shoah interpretando los contextos interpretativos y estéticos de la historia y los intentos éticos y políticos inherentes al famoso *dictum* de Adorno. Pueden sumarse a esta lista, entre otras, las siguientes obras: *Requiem*, de Erich Zeisl (1945–6); la cantata en lengua ídish de Max Helfman sobre la rebelión del Ghetto de Varsovia titulada *Di Naie Hagode* (1948); La *Canción de Terezín* de Franz Waxman (1964), quizás la primera adaptación de los poemas de los niños de Terezín y *Pasos fugitivos*, de Laurence Sherr (2002), una adaptación de poemas de Nelly Sachs.

---



sus expresiones más refinadas hasta sus modos más grotescos? Los sonidos insisten, como fantasmas en los oídos.<sup>16</sup>

No es tanto la dimensión musical de la querella<sup>17</sup> –es decir, el acervo de canciones y creaciones de los años del exterminio– aquello que quiero aquí poner de relieve, sino la limitada difusión de los debates más allá de los ámbitos estrictamente profesionales en un tema tan propenso a la discusión a todo nivel como lo son los estudios de la Shoah, donde la cuestión de la representación siempre ha sido piedra de toque de enormes discusiones.

Interesa recortar, entonces, la dimensión auditiva del testimonio –tan poco atendida– que resurge cíclicamente, por ejemplo, cuando se apuesta a la ilusión de la música como ámbito intocado por las ideologías o el uso de la música para el manejo de las masas. El énfasis será, entonces, sobre la voz como presencia, como objeto inatrapable y prevalente y en el modo en que sus reverberaciones –sonido, ronquera, arrullo, estertor, canción, grito– pueden modelar narraciones significativas de la historia de un sujeto.

Primo Levi habla de un *recuerdo puramente acústico*, que sería efecto de ese “vacío desprovisto de comunicación” que era el campo. Un recuerdo puramente acústico de frases y palabras pronunciadas y escuchadas en lenguas desconocidas. Todavía recuerda, dice en *Los hundidos y los salvados*, cómo se pronunciaba en polaco “no mi número de matrícula, sino el del prisionero que me precedía en la lista de uno de los barrancos; un revoltijo de sonidos que terminaba armoniosamente (...) en algo así como ‘stergiscistéri’”. Años más tarde supo que “eso” quería decir “cuarenta y cuatro”, pero mientras estuvo en el campo, era para él una señal de apronte: en ese barrancón, el polaco era la lengua oficial y de la celeridad en responder cuando llamaban a su número dependía recibir o no la ración diaria de sopa.

Como bien dice Alan Rosen<sup>18</sup>, tanto para Boder como para Semprún, la imagen es un silencio que reclama un comentario, un *desciframiento*. Propongo, entonces avanzar sobre

---

16 Al modo de esos muñequitos tan difundidos hoy entre los artesanos polacos –diestros talladores de madera– que suelen representar judíos ortodoxos portando diversos objetos (una moneda, un violincito, un pan) y que se consideran amuletos eficaces para la promoción del éxito comercial.

17 Shirli Gilbert, en su *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford University Press: N. York, 2005 [Hay versión castellana: *La música en el Holocausto – Una manera de confrontar la vida en los ghettos y en los campos nazis*, Eterna Cadencia, Bs. As., 2011] aborda las canciones del Holocausto, así como la existencia de las orquestas, su repertorio y sus integrantes en campos, ghettos y centros de exterminio. Sobre la música en el exterminio, véase también el Dossier “La música bajo el nazismo”, en *Revista Radio Clásica*, de noviembre de 1992 (que incluye un artículo de Jorge Aráoz Badí: “Karajan, Furtwangler y Cia” y otro de G. Maldé: “Wagner, el Tercer Reich y Bayreuth”); Glocer, Silvia, “La melodía del doble destierro”, en *Buenos Aires ídish* (P. Sneh, introd., comp. y notas), CPPHC, Bs. As., 2006; también, de la misma autora, véase “Acerca de Dybbuk Suite, de Alejandro Pinto”, en *El Dibuk, entre dos mundos* (Skura, Susana y De Miro, Melina, comps.) Universidad Nacional de Jujuy, 2019; Flam Gila, “Singing for Survival, on songs in the Lódz ghetto”; Knap, Gabrielle *Das Frauen orchester in Auschwitz* [La orquesta de mujeres en Auschwitz]. También, de Sh. Gilbert, “Songs Confront the Past: Music in KZ Sachsenhausen 1936–1945”, en *Contemporary European History*, 13/3, Cambridge University Press, 2004. Asimismo, véase el ya citado texto de S. Kaczerginski y H. Leivick (eds.), *Lider fun di getos un lagern* (N. York: Altveltekher Yidisher Kultur-Kongres: Tsiko, 1948) y Lammel, I; Hofmeyer G. (eds.), *Lieder aus den faschistischen Konzentrations lagern*, Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1962

18 Rosen, Alan, “Border’s Happy Idea”, en *The Wonder of Their Voices: The 1946 Holocaust Interviews of David Boder*, Oxford Oral History Series, (2010).

esto en referencia a una producción audiovisual muy particular, no por incursionar en lo que puede reunirse bajo el rubro “cine y Shoah/Jurbn/Holocausto”, sino para centrarnos en una obra singular por varias razones, sobre todo por el recurso a la dimensión auditiva de la narración. Se trata de una película, hablada en ídish, realizada en 1948: *Undzere kinder*(Nuestros niños).<sup>19</sup>

Ya el título desconcierta: ¿de qué niños puede tratarse en la Polonia de 1948? ¿a qué niños aluden esas palabras en ídish en una tierra donde esa lengua perdió a la mayoría de sus hablantes, sobre todo a los niños?<sup>20</sup> Durante mucho tiempo nadie se lo preguntó. El film, considerado por algunos demasiado simple en su abordaje, fue dejado de lado. Esa simpleza –engañosamente, como veremos– puede haber sido causa de la poca atención que recibió. Seguramente pueden invocarse otras razones, como la insistencia de los estudiosos de la Shoah –sobre todo los pioneros– en otorgar especial valor a los documentos *escritos*, no solo desestimando la dimensión oral del testimonio, sino, además, sorteando *la voz de los testigos*<sup>21</sup>. La voz, expresión de un cuerpo que hace toda la diferencia entre el *testimonio* –cercanía corporal, enunciativa, interpelante, subjetivizante– y la mera *depósito* como cúmulo de información.<sup>22</sup>

Quizás acierta Lawrence Langer<sup>23</sup> al sugerir que fue la enorme exigencia afectiva<sup>24</sup> que plantea *escuchar* a estos testigos presenciales lo que volcó la balanza en favor de los documentos escritos, restando validez a los orales. Puede que una consecuencia –irónica, tal

19 Director: Natan Gross. Directora Ejecutiva Sharon PuckerRivo. Directora Asociada: Miriam Saul Krant. Coordinator técnico: RichPontius. Traductor: Dr. Stephen R. Simons. Asesora: Sylvia FuksFried. Productores: ShaulGoskind y J. Slepak–Juszynski. Guión: Natan Gross &ShaulGoskind. Guionista: Rachel Auerbach. Prólogo: Binem Heller. Dirección de ate: ShimonDzigan e Israel Schumacher. Cinematografía: L. Cioczwski, Director de fotografía: Z. Liczka. Director Técnico: N. Konradtiew, Operador de Ssnido: J. Barczak, Iluminación: J. Mikolejko, J. Glowwacki. Música: ShaulBerezowski. Coreografía: Sylvia Swen. Canciones: “Zingtmitundz” [Canten con nosotros] de Binem Heller, “Mayn mames ma’ajules” [Los manjares de mi madre] de Israel Schumacher, “Milner lid” [La canción del molinero] de Abraham Goldfaden. Elenco: Nusia Gold, Shimon Dzigan, Israel Schumacher, Z. Skrzeszewska, N. Kereni, R. Stolarska, H. Kestin, Y. Videcki. Los niños: S. Goldbrenner, B. Grinspan, M. Tauman, I. Greenberg, S. Redlich, E. Zalkind, S. Koczer, C. Pretter, V. Lason, N. Meisler, G. Czifdar A. Daniewicz.

20 Si bien la situación de todos los niños “no arios” era complicada durante la Segunda Guerra Mundial, los nazis se ensañaron especialmente con los niños judíos, al considerarlos semillas peligrosas de futuros enemigos: sólo sobrevivió el 11% de ellos. Cfr. Dwork D. (1991) *Children with a Star. Jewish Youth in Nazi Europe*. New Haven, CT: Yale, UP. Véase también: “Pfah, Kleinigkeit! – Una página de gloria: El discurso de Posen” y “Jurbnkinder – Infancia y aniquilación” en *Palabras para decirlo –Lenguaje y exterminio*, Paradiso, 2012. Pp. 125–30 y 224–31 respectivamente.

21 En el caso de los niños tampoco se prestó demasiada atención a sus escritos y testimonios hasta los años 90. Existen varias colecciones de testimonios tempranos de niños (los testimonios de la revista “Fun letztn jurbn”, los testimonios tomados en Bergen Belsen, los tomados por la Comisión Histórica Judía en Lodz y en Varsovia), así como una gran cantidad de diarios íntimos que fueron hallados; sin embargo, sólo recientemente se les empezó a prestar atención.

22 Strejilevich, Nora. *El arte de no olvidar: Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*, Catálogos, Bs. As. (2006) p. 13

23 Langer, Lawrence, “Hearing the Holocaust”, *Poetics Today* (2006) 27 (2): 297–309

24 Langer usa el término “emocional” (emotional), que sustituimos por “afectiva” en tanto *el afecto fundamental es la angustia*.



vez— de esto sea cierta tendencia de los historiadores a poner el acento en la génesis de las matanzas en detrimento del relato de quienes las sobrevivieron. Lo cierto es que la dimensión oral y visualmente viva de la historia (no hablamos sólo de imágenes de archivo), los testimonios personales, la *conversación* con los testigos sólo tardíamente cobraron relevancia, tardanza quizás inevitable en tanto tiempo de elaboración, pero que, ahora que precipita, merece una renovada indagación.

Si, como dice Barthes<sup>25</sup>, los historiadores se ausentan de su discurso para hacer ver “la historia por sí sola”, como sugiriendo una presentación objetiva, podemos agregar que, así como sustraerse del propio discurso permite no quedar expuesto al del otro, sustraerse a la voz del otro —inminencia de un cuerpo inquietante— puede ser una manera de no exponer (ni exponerse a) la propia. La angustia, en efecto, es guía.

Aventurémonos, entonces, en esta historia, no sin recordar la advertencia de Omer Bartov:....*no puedo albergar la más mínima esperanza de aprehender el corazón de las tinieblas mejor que cualquier otro y (...) cualquier intento de echar luz sobre él debe enfrentarse a la horrorosa tendencia del suceso a contaminar y engullir cualquier rayo de luz. Sin embargo, no tenemos más alternativa que intentarlo.*<sup>26</sup>

## II. Undzere kinder – Nuestros niños

*Los gritos deben haber terminado, pero yo  
sigo oyendo el silencio de los ahorcados*  
Canetti, 1947

Mucho es incertezza en esta película, comenzando por su género: si bien arranca con aire a documental, está compuesta por escenas cuidadosamente guionadas<sup>27</sup>; si bien cuenta una historia colectiva, enhebra historias singulares; si bien parece desplegar narraciones ficcionales representadas por actores, todos estos<sup>28</sup> acaban de vivir en carne propia historias que podrían ser las mismas que allí se representan; si bien propone una mirada filmica, abreva en una inocultable tradición teatral; si bien nos tienta con imágenes, en realidad, acecha nuestra escucha; si bien concluye sugiriendo un futuro luminoso, el final es demasiado abierto como para dar nada por seguro.

25 Cfr. Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 2009

26 Bartov, Omer; *Murder in Our Midst: The Holocaust, Industrial Killing, and Representation*, Oxford University Press, 1996

27 El guion es obra, sobre todo, de Rachel Auerbach, colaboradora del Archivo Oyneg Shabes, una de sus pocos integrantes que sobrevivieron.

28 Exceptuando a ambos personajes principales, Dzigan y Schumacher, quienes se interpretan a sí mismos. Ampliamos aquí la n.º6: La transliteración de nombres ídish al alfabeto latino se hará aquí según las leyes ortográficas y de pronunciación del hispano parlante. Sin embargo, en la bibliografía pueden hallarse trasliterados según el sistema fonético de otras lenguas. Dzigan (pronúnciese “Dyigan”) puede encontrarse en otros textos como Dszigan o Dzhigan. Shumacher (pr. “Shúmajer”) puede aparecer como Szumacher, Schumacher o Shumakher. Tomamos aquí la ortografía usada por los propios actores para escribir sus nombres en letras latinas. También las palabras en ídish, cuando corresponda, serán transliteradas según las leyes fonéticas del castellano.

Que el film sea hablado en ídish no es mero detalle. En el mundo ídish parlante no existió lo que hoy se denomina “mito del silencio”. Los sobrevivientes de habla ídish demostraron, aún desde antes de terminada la guerra y con más fuerza aún en la posguerra, una arrolladora tendencia a expresarse y transmitir sus experiencias. Esos testimonios –dispersos por todos los sitios a donde los llevaron los catastróficos avatares de la guerra y el exterminio– sólo recientemente han recibido atención. Los estudios actuales, centrados en tópicos como las publicaciones en los campos de desplazados, la literatura de posguerra en Polonia y los testimonios de poblaciones específicas como los niños sobrevivientes así lo confirman.<sup>29</sup>

Todo empieza con una melodía de tono heroico; dominan los bronces, se imponen los timbales. No cabe duda: el ánimo es grave. A poco de andar, unas voces infantiles nos salen al encuentro; al instante reconocemos sus palabras: son las del inicio de lo que hoy ha devenido la más icónica de las representaciones musicales de la Shoah<sup>30</sup>, el así llamado *Partizanerlymn*, el himno de los partisanos: *Zog nit keynmol...* (*Nunca digas...*)<sup>31</sup>. Quien tenga cercanía –académica, familiar, personal– con los sucesos, se dará una idea de lo difícil que resulta para el espectador –repentinamente convocado por esas estrofas– no sumarse a ese canto, aun si entre dientes, o apenas susurrando, quizás sólo mentalmente. Pero no, no podemos: la melodía es diferente de la conocida. Incómoda situación la de vernos excluidos de esas palabras que conocemos tan bien. ¿Es o no es esa canción? En el mismo arranque, la incertezza nos asalta. Contra ese trasfondo musical, unas palabras –en inglés– cruzan la pantalla:

*Después del Holocausto, unos doscientos cincuenta mil sobrevivientes judíos regresaron a sus ciudades natales en Polonia. Muchos habían padecido bajo severas condiciones en Rusia, entre ellos, los actores Shimon Dzigane Israel Shumacher<sup>32</sup> y el productor de la película, Shaul Goskind, mientras otros –incluyendo al director de la película, Natan Gross–, sobrevivieron la guerra en la Polonia ocupada por los nazis. En 1947 se reunieron en Lódz para hacer Undzere kinder (Nuestros niños).*<sup>33</sup>

29 Joanna Nalewajko-Kulikov, “The Last Yiddish Books Printed in Poland,” in eds. Elvira Grözinger and Magdalena Ruta, *Under the Red Banner* (Wiesbaden, 2008), 111–34. Boaz Cohen, “Representing the Experiences of Children in the Holocaust,” in Patt and Berkowitz, 74–97.

30 Ian Biddle sostiene que lo que los niños cantan es el “Himno de la juventud” (Yugnt hymn) aunque esto me parece erróneo: claramente las palabras –no así la melodía– reproducen la primera estrofa del himno de los partisanos: *Zog nit keynmol az du geyst dem letztn veg / ven himlen blayene farshteln blyye teg / noj gekumen iz di oygebenkste shó / es vet a poyk ton undzer trot mir zaynen do.* [Nunca digas que recorres el último camino / cuando cielos de plomo oscurecen los días azules / ha de llegar nuestra hora más añorada / retumbará nuestro paso: jaquí estamos!]. La siguiente estrofa ya no pertenece a esta canción, pero tampoco a ninguna de las estrofas del Yugnt hymn, escrito por Shmerke Kaczerginski en el ghetto de Vilna y adoptado como canción representativa por los jóvenes del Bund.

31 El himno fue escrito por Hirsh Glick (1922–1944), poeta y combatiente, quien adaptó la letra a la melodía de una canción rusa del compositor judeosoviético Dimitri Pokrass. Una hermosa –si cabe la palabra– versión, cantada por Java Alberstein, puede escucharse en <https://www.youtube.com/watch?v=-wgYnYSg3Zs>

32 Shimen (Szymon) Dzigan [pron. “Dyigan”] (1905–1980) e Israel [Yisroel] Shumacher [pron. “Shumajer”] (1908–1961) famosos actores de la escena idish, conformaban un dúo de comedia de enorme popularidad en la preguerra, participando en obras de teatro, números de cabaret y films.

33 Paralelamente, Natan Gross había realizado otra película, *Mir lebngueblíbene* (1947) –varias de cuyas escenas



*El film registra la experiencia de la guerra y la milagrosa sobrevivencia de los niños quienes, después de la liberación, fueron a vivir a la Colonia Helenowek<sup>34</sup>. Los actores Dżbigan y Schumacher, que los visitan, ofrecen a los niños un muy necesario consuelo a través de la risa, mientras que la extraordinaria resistencia y vitalidad de los niños restaura la esperanza de los actores en un futuro brillante.*

*A pesar de haber sido producida bajo el escrutinio del Partido Comunista, la película nunca fue exhibida en la Polonia Soviética. El hallazgo, en 1979, de una copia original permitió al National Center for Jewish Films restaurar, en 1991, este importante documento filmico.<sup>35</sup>*

*Creada entre las ruinas de la otrora vibrante comunidad judía, este último largometraje, producido en Polonia constituye el capítulo final de la historia de la cultura judeo-polaca.*

Entendemos: la película –considerada una de las primeras en torno a la Shoah– es, en realidad, una *última*; apoteosis y testamento, el film viene a cerrar una historia de varios siglos. Asimismo, debió ser rescatada –sacada en secreto, contrabandeada–; es decir, ella misma es *sobreviviente*, una reliquia anacrónica. Prohibida su exhibición en los cines de Polonia, fue proyectada sólo en algunas casas particulares de Varsovia. En 1950, los actores principales, el director y el productor emigraron a Israel, llevando este último consigo –de contrabando– una copia. También había logrado, anteriormente, enviar en secreto una copia a Francia. Finalmente, en 1951, la película, tal como fue filmada en Polonia, fue exhibida en un cine de Tel Aviv; también en Nueva York, bajo el título *It Will Never Happen Again* [Nunca volverá a suceder]. Ira Koenigsberg<sup>36</sup> cita al respecto al escritor J. Hoberman quien menciona un

---

aparecen en *Undżere kinder*– que aborda el pasado al tiempo que sostiene una firme posición en cuanto al rol de los judíos en la reconstrucción de Polonia. Luego de un breve homenaje a la vida desaparecida, el film se centra en la renovación de la existencia judía, acompañando la utopía polaca de un estado comunista, intentando conciliar fuerzas que resultaron irreconciliables, ya que el antisemitismo rampante ni siquiera permitió la exhibición del film, tachado de “demasiado sionista”. También este film se centra en la experiencia de los niños (más en su resiliencia que en sus padecimientos) y reproduce bastante material de una película realizada en 1938, *Mir kumenon*, (“¡Aquí venimos!”) –también conocida como *Kinder darf'n lajn*, [Los niños precisan reír]), dirigida por Aleksander Ford– que trata sobre el Sanatorio Medem, institución judía fundada por el BUND para tratar niños afectados de tuberculosis. El 22 de agosto de 1942, esos niños, junto con sus maestros, cuidadores, doctores y enfermeras, fueron deportados a Auschwitz. Según Ira Koenigsberg, *Undżere kinder* hará de puente entre la deportación de 1942 y el presente articulado en la película. Ambos films se encuentran completos en Internet: *Mir kumen on* puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=lB62ajswJNg> y *Mir lebngueblíene* puede verse en <https://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b826073f8> y también, en una mejor copia, en el Spielberg Jewish Film Archive <https://www.youtube.com/watch?v=QxLJilb9yW0>

34 “Hogar de niños”: el término es *kinder hoyz* (hogar de niños) y no *beis iesymim* (orfanato) porque, si bien recibía primordialmente niños huérfanos, también servía como colonia de vacaciones donde los niños podían reponerse con el aire de campo y el contacto con la naturaleza. Asimismo, alojaba niños que habían sido recuperados de sus cuidadores polacos, sirviendo como espacio de transición donde estos niños se acostumbraban a la idea –no siempre bien recibida– de retornar a vivir con sus verdaderas familias, retorno que los declaraba “judíos”. Cfr. Jonas Turkow, *Naj der bafrayung* [Después de la liberación], Cap. 4, Unión Central Israelita Polaca en Argentina, Buenos Aires, 1959, pp. 51–65.

35 La restauración se completó con fondos de la Ronald S. Lauder Foundation en memoria y honor a los niños y con fondos adicionales aportados por Bernard Turner, Natan Gross, Shaul Goskind, la Fundación Nathan Cummings, el Rabino Michael Scudrich, la Brandeis University, The American Film Institute, The Massachusetts Cultural Council y The National Endowment for the Arts.

36 Koenigsberg, Ira, “‘Our Children’ and the Limit of Cinema: Early Jewish Responses to the Holocaust”, *Film Quaterly*, Vol. 52, N°1, (otoño 1998), pp. 7–19.

comentario del periódico ídish *Forverts* donde se informa que la película fue bajada de cartel debido a la respuesta emocional de la audiencia; también cita a Natan Gross, el director, diciendo que la película estuvo apenas tres semanas en cartel –en Tel Aviv– sin lograr demasiada repercusión.<sup>37</sup> Luego, se pierde su rastro hasta que, en 1979, estando Bernard Turner –empresario y periodista israelí– en Europa, fue abordado por alguien que lo escuchó hablar en polaco y se le acercó a ofrecerle una copia<sup>38</sup> con subtítulos en francés. En 1980 se realizó una proyección especial en Tel Aviv a la que se invitó a los niños que la habían protagonizado<sup>39</sup> junto con los actores y realizadores.<sup>40</sup> Finalmente, en 1991, el film fue restaurado y nuevamente exhibido públicamente por el National Center for Jewish Films de la Universidad de Brandeis.

Casi cuarenta años de inquietante latencia median entre la filmación y su paso a la existencia pública. Hasta la lengua del film es de otro tiempo: ídish, lengua anacrónica, a la que se le agregaron subtítulos en inglés en la restauración. Es dudoso que, sin este agregado, hubiera podido ser entendida por el público en general.<sup>41</sup> De hecho, varios de los niños que participan debieron aprender nuevamente la lengua de sus padres para actuar en el film.<sup>42</sup>

37 Hoberman, *Bridge of light*, Temple University Press; Reprint edition septiembre, 1995; p. 335, Citado por Koenigsberg.

38 Habiendo leído las crónicas de Jonas Turkow sobre la recuperación de niños judíos después de la Shoah y las grandes sumas que muchas veces se debió pagar por ellos (incluyendo la historia de una mujer polaca que llega al Comité a preguntar si ahí compraban niños judíos), una no puede menos que imaginar el diálogo inquietante. ¿Cómo habrá sido la propuesta? “¿Quiere Ud comprar *nuestros niños*? ” (“Chesz kupić nasze dzieci?”)

39 Se filmó también una secuela sobre la vida de esos mismos niños en Israel, pero el material se arruinó en el laboratorio.

40 Entrevista al Prof. Simon Redlich, uno de los niños que participan de la película, que devino historiador y docente emérito de la Universidad Ben Gurión. Puede verse completa en <https://www.youtube.com/watch?v=psrYDuGWkGM>

41 Sobre la ausencia del ídish en los estudios de la Shoah, véase Sneh, Perla *Palabras para decirlo – Lenguaje y exterminio*, Paradiso (2012). Sobre la ausencia de esta lengua en los juicios a los criminales, es interesante detenernos en la elaboración del Dr. Marcelo Trucco: “Tradicionalmente (sobre todo, en los tribunales internacionales) los idiomas de trabajo del proceso se relacionan al idioma del demandado, como garantía de “devido proceso”. Hoy se busca instalar la idea que el idioma es también condición para garantizar a la presunta víctima de violaciones de derechos el poder “acceder” a defender sus derechos. De allí que una persona que no pueda hacerse entender por no hablar el idioma quizás vea en la práctica cercenado su derecho de denunciar una violación o acceder a la justicia.” Cfr. Conferencia de apertura del Seminario *Interpretar el conflicto* (15 de agosto 2019, Universidad Nacional de Rosario). Al respecto pueden verse también las anotaciones de Abraham Sutzkever en Nurenberg, en ocasión de su testimonio por la prosecución soviética. *Mayn eydes zogn in Nurnberg* [Mi testimonio en Nurenberg], en *Di Góldene Keyt*, Nº 54, Tel Aviv, 1966. Fragmentos del texto traducido fueron incluidos en Sneh (2012) o.cit. Véase también de la misma autora, “Khurbn Yiddish, An Absent Absence”, en *Lessons and Legacies XII: New Directions in Holocaust Research and Education (Lessons & Legacies)*, Wendy Lower; Laureen Faulkner Rossi (eds.). Evanston, IL: Northwestern University Press. 2017, pp. 215–231.

42 Durante la guerra, quienes vivían escondidos o bajo identidades falsas debían suprimir de sí todo aquello que los señalara como judíos. Los niños pequeños –aún si provenían de hogares de habla ídish–, criados en conventos o con familias no judías, no sólo habían olvidado la lengua sino, a menudo, sentían un profundo rechazo por ésta. Es interesante la anécdota que cuenta Michael Borwicz, autor de la trilogía *Arishe papirn* [Papeles arios]. Borwicz, que, antes de la guerra comprendía el ídish oral pero no manejaba el escrito, se dedicó a estudiarlo sistemáticamente durante la ocupación: primero, en la ciudad de Lemberg [Lwów, L'viv, L'vov] bajo dominio soviético; más tarde, durante su reclusión en el campo de Yanover y, finalmente, mientras vivía bajo

---



Esto se percibe en la trabajosa pronunciación de algunos de ellos, si bien los hay que logran expresarse con gran soltura, incluso en las versiones dialectales más sabrosas de la lengua.

*Undzere kinder, vifl inhalt ligt in ot di póshetē verter.* “Nuestros niños, cuánto contenido yace en estas simples palabras”. La voz en off del por entonces muy conocido actor del teatro ídish Binem Heller<sup>43</sup> inaugura el prólogo, compuesto por el propio Heller y armado con imágenes de archivo: judíos rumbo a la deportación; niños subiendo al tren; alambres de púa; miradas infantiles fijas en la cámara. *Tzum toyt gemishpete kinder* – “Niños sentenciados a muerte” – prosigue la voz, ubicua, implacable, puntuada por una sucesión de imágenes desoladas, desoladoras: zapatos; muñecas; juguetes. “Pero no sólo la aniquilación” –escuchamos– “fue el destino de nuestros pequeños. Entre los combatientes contra los ocupantes se contaron muchos de estos niños héroes”. Vemos entonces el monumento a los rebeldes del ghetto de Varsovia –“testamento de su sacrificio y victoria final”– y, bajo su auspicio, nos enteramos que “cayeron luchando contra los fascistas” <sup>44</sup> Monumento a los héroes que cayeron... ¿Hablamos de victoria o de derrota? La incertezza insiste, esa tensión entre contrarios no cesará en todo el recorrido.

Veremos que la película no sólo será una de las primeras en abordar el *Jurbn*; también será una de las primeras en plantear los problemas de la representación del horror, planteando la pertinencia –o no– e, incluso, la misma posibilidad de abordar los hechos artísticamente, enunciando explícitamente el dilema ineludible (que muchos consideran consecuencia de un “exceso de memoria”): ¿recordar u olvidar? Como si se pudiera elegir.

Habrá en el film un momento en que un personaje exclame, irritado: *¿Y vos querés representar esto? ¡Esto no es para representar, es sólo para lamentar y llorar!* También habrá quien retruque: *¡tampoco el silencio habrá de liberarnos!* Esa tensión entre una afirmación y su cuestionamiento será una constante.

Esa temprana obra –cuyo prólogo parece agregado para dar fe de su autenticidad–, pone en el centro de la escena a los niños, abordaje fecundo que luego fue dejado de lado hasta los años ‘90 del siglo pasado, cuando se vuelve a prestar atención a las voces infantiles ya no desde una perspectiva psicopatológica o educacional –como se solía hacer–, sino atendiendo a los niños como *testigos*.

*Undzere kinder* se centra en los niños: no sólo los que vemos en la pantalla –ellos mismos, sobrevivientes–, sino también en todos aquellos que sucumbieron y que estos repre-

---

una falsa identidad en el “lado ario”. Una vez allí, con un libro en ídish encontrado en una incursión de la resistencia clandestina polaca, se le ocurrió no sólo leerlo, sino analizar la construcción de las frases, detenerse en el uso de las conjunciones y adverbios, indagar la estructura más íntima del idioma. Se encontró, entonces, con una previsible –pero no por eso menos inquietante– dificultad: *no podía pronunciar en voz alta las palabras que leía y escribía*. De allí que tomó la costumbre de irse a un descampado para *poder hablar solo, en voz alta*.

43 Binem Heller (1908–1998), conocido y valorado poeta y activista, considerado el líder de la poesía proletaria judeopolaca.

44 La palabra “nazi” casi no es mencionada salvo cuando los niños relatan sus historias, signo inequívoco de la aquiescencia a la retórica soviética oficial que habla de la “Gran Guerra Patria” contra el “fascismo”, sin asignar especificidad alguna a la destrucción del pueblo judío a manos de los nazis. Se habla de “fascistas” (fashistn), “alemanes” (daitshe), “ocupantes” (ocupantn). Veremos otras incidencias de la supervisión soviética sobre la filmación.

sentan.<sup>45</sup> De los asesinados sólo quedan indicios –zapatos, juguetes, muñecas–, del mismo modo en que los niños–actores –en tanto personajes– constituyen indicios de sus propias historias.

Los actores Dzigan y Schumacher –al igual que sus propios personajes en la trama– realmente acaban de volver de la URSS<sup>46</sup> y están descubriendo los alcances de esa devastación sin nombre. La locación del film también es real; la ciudad de Lodzi, donde se halla el teatro en el que estos actores brindan su espectáculo; la campiña polaca; la colonia Helenowek, de la que proviene un grupo de los niños actores.<sup>47</sup> Y, sin embargo, esa realidad es abordada desde la incerteza de su cuestionamiento. Esto es palpable desde el mismo comienzo de la trama, que, a continuación de la solemne secuencia inicial a la que se suma el himno que cantan los niños, arranca intempestivamente con una alegre melodía que acompaña los títulos introductorios mientras los niños atraviesan la ciudad de Lodzi –luminosa y despreocupada– al ritmo sincopado del trote de los caballos. La melodía es la de una canción –*Zingt mit undz* [Canten con nosotros]– que contrasta –en su levedad casi etérea– con la pesada seriedad de la melodía inicial. El tono del repiqueteo, liviano y juguetón acompaña a los niños hasta que se hunden en la oscuridad de un túnel que atraviesan para emerger en la ciudad industrial, donde encuentran el anuncio de una matiné: ¡Dzigan y Schumacher, nada menos! Ruegan a la directora del hogar –interpretada por la actriz Nusia Gold– que los lleve a la función; finalmente, tras muchos ruegos y exigencias de portarse bien, ella accede. La escena salta inmediatamente al teatro. Conviene detenernos aquí.

Ya es casi el final del espectáculo y Dzigan anuncia

*Queridos amigos, hemos asumido la tarea de ayudar a los judíos a olvidar sus penas; consolar, animar y alegrar el espíritu y despertar en ellos las ganas de construir una nueva vida. Pero no nos está permitido olvidar nunca las trágicas vivencias de nuestro pasado reciente. Y por eso, para finalizar nuestro programa, les ofrecemos una escena sobre los cantantes callejeros en el ghetto.*

Cantan entonces una canción nostálgica, mientras recrean una supuesta escena de mendigos en el ghetto. Entretanto, en el palco de los niños, uno de ellos, llamado Mishka, puja por ponerse adelante; lo logra. En el escenario, los actores cantan con voz plañidera, mientras ruegan que les arrojen algo por la ventana. Pero ¡nada!

Schumacher le murmura a Dzigan: *Este patio está muerto. Meté unas palabras...*

Dzigan grita: *¡Me escuchan? Si no me tiran algo de comer, esta misma noche me suicido y mañana degüello a mi mujer y a mis hijos!*

45 Las cifras de niños asesinados en la Shoah oscilan, según los estudios, entre un millón cien mil y un millón y medio.

46 La gran mayoría de los judíos que sobrevivieron a la aniquilación nazi lo hicieron en la URSS sea como fugitivos, sea como deportados. Sin embargo, su historia casi no figura en las conmemoraciones de la temprana posguerra. Laura Jockusch y Tamar Lewinsky, sostienen que el acallamiento de esa experiencia se debió a cuestiones políticas e ideológicas y estuvo determinado por el contexto de posguerra. Las autoras comienzan el artículo citando a Asher Sharf, un judío polaco que sobrevivió como deportado en la URSS y que cuenta: “En Rusia pensaba: ‘voy a escribir un libro sobre cada día que estuve aquí. Pero cuando volví a Polonia, vi lo que había pasado pensé que en [la Unión Soviética] había estado en el paraíso. Cfr. “Paradise Lost? Postwar Memory of Polish Jewish Survival in the Soviet Union”, en *Holocaust and Genocide Studies* 24, no. 3, 2010: 373–399

47 Otros dos grupos provenían del Bund y de la escuela hebrea. Cfr. Entrevista Simon Reidlich, ver n.39



Los chicos –especialmente Mishka– empiezan a inquietarse, se empujan, se pelean.

Y ahora, un bailecito, ¿m'escuchan?, insiste Dzigan y baila una danza eslava tradicional (*kozak*). En el escenario siguen mendigando. Dzigan, mirando hacia arriba, grita: *Vamos, tírenme, aunque sea, un cuarto de pollo, un cachito de ganso tampoco estaría mal, ¡judíos! ¡un poquito de torta o una jale!*<sup>48</sup>

Finalmente, algo les cae en la bolsa.

Dzigan: ¡Ves? ¡Una jale!

Schumacher: ¡La canción lo logró!

Dzigan: ¡No! ¡el baile lo logró!

Mishka, en el palco, enojado, grita ¡No soporto más! y, mientras los demás chicos tratan de callarlo, se pone a silbar a los actores. Se arma una gran batahola, los actores se miran entre sí, desconcertados. Abrupto, cae el telón.<sup>49</sup>

Los actores, perturbados, vuelven a su camerín.

Dz.: ¡Sabía que iba a pasar esto! ¡Y todo por la escena del ghetto! Los judíos no quieren que se les recuerde lo que pasó. Los judíos quieren olvidar, ¿entiendes? ¡Los judíos quieren olvidar!

Sch.: ¡Diste en el claro! ¡Exactamente! El judío que silbaba debe tener unos doce años. Lo vi, estaba con toda una banda, seguro que son de un hogar de niños.

Dz.: Esto pasa cuando se deja entrar a los chicos al teatro.

Sch.: Odio las matinés como al veneno.

Golpean la puerta, entran los niños con la directora. Sobreviene entonces la siguiente escena<sup>50</sup>:

Directora: Venimos a disculparnos. Mishka, por favor, decí lo que tenés para decir.

Dz.: ¡Ah! ¡Vos sos el gran héroe? A ver, decime, ¿por qué silbabas?

Mishka: Porque no era así...

Los niños: ¡Claro que no!

Mishka: Los pobres no se veían así en el ghetto. Nadie les regalaba una jale a los pobres en el ghetto.

Nena: Un pobre en el ghetto apenas tenía fuerzas para arrastrar los pies.

Muchacho: Un pobre en el ghetto no tenía fuerzas para bailar un kozak...

Otro niño: Un pobre en el ghetto tenía los pies hinchados.

Sch.: ¿Y ustedes cómo lo saben, niños? ¿Acaso estuvieron en el ghetto?

Un niño, señalando a Mishka: Él era contrabandista, era

Schumacher (mientras se saca la peluca haciendo reír a los niños): ¡Mirá vos...! ¡¿Dónde se ha visto?!..

Dz., incorporándose, pregunta a otro niño: ¿Y vos, que eras?

Mishka: ¡Él era un “japer”, era!

Sch.: ¡Un qué?

48 Pan trenzado que se come en la celebración del sábado (Shabat).

49 El comienzo de la película puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=XYV2abWwGvQ>

50 Esta –con subtítulos en inglés– puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=-e8yAmVZnKQ>

Todos: *Un “japer”*<sup>51</sup>

Muchacha: *Te arrancaba el pan de las manos por la calle y...*

Muchacho: *¡No es cierto! ¡No es cierto!... Yo<sup>52</sup> era un señor; engañaba a los gendarmes, engañaba. Armaba un buen despiote para que el alemán nos persiguiera y, mientras tanto, pasaba un carro con mercadería por la entrada. Después —agrega con gesto de inocultable orgullo— recibía una “comisión”.*

Un niño más pequeño, con la mano en la mejilla y actitud de lamento burlón, dice con voz fingidamente lastimera *¡Si habrá recibido piñas!...*

Y todos los niños estallan en risas.

Los actores siguen preguntando y dos nenas les enseñan a los actores una canción con la que solían mendigar, *Di bone*, una de las más populares del ghetto. La *bone* era la tarjeta de racionamiento, cuyo valor caducaba con la muerte del portador. Por eso, *opgebn di bone* —“entregar la *bone*”— era, en la lengua del ghetto, sinónimo de morir.

Las nenas cantan, avanzando de la mano, mirando hacia arriba, a las imaginarias ventanas del edificio —*Ay, la bone / no entregues la bone/ quiero vivir todavía un poquito más / y no entregar la bone*<sup>53</sup>—, mientras Mishka las sigue con una bolsa al hombro. Las nenas declaman su pregón con voz monótona:

*Buena gente, tengan piedad, tírenme algo, quizás un pedazo de pan seco, una papa fría. Lo que tengan, lo que puedan. Les ruego, les imploro. No tengo —¡ay de mí!— más fuerzas para gritar. Tírenme algo.*



51 Japer: de *japn*, en ídish, arrebatar. Así se llamaba a los que arrebataban comida a los transeúntes y la iban comiendo mientras escapaban.

52 *Iaj bin geven...*, dice el muchacho, en ídish varsoviano, en vez del más correcto *Ij bin geven...*

53 *Oy, di bone / guib nit arek di bone / Ij vil noj a biséle leybn / di bone nit opgeybn.*



El canto de las niñas —que sustituye el pollo, el ganso, la torta y la *jale* por un mendrugo seco o una papa cruda— denuncia la canción de los actores —que se pretende transmisión— como mera distracción; la distancia con la melosa canción del escenario no podría ser mayor. La contraposición de escenas da el tono del film: el devastador realismo de los niños frente a la inerme ignorancia de los actores.

Las nenas desaparecen tras un biombo; se escucha a los chicos parloteando. Los adultos charlan entre ellos y la directora invita a los actores a una visita al hogar de niños.

Poco después, la acción pasa del camarín a la travesía de los actores rumbo al hogar de los niños. Curiosamente, ese pasaje se realiza por el silbido —ahora amistoso— de Mishka que se funde con el alegre silbido del tren en el que viajan, el único tren que aparece en la trama de la película, quizás como contraposición al tren de la deportación que vimos en el prólogo.

Las escenas siguientes deben su inclusión, muy probablemente, a las exigencias de las autoridades soviéticas que supervisaron la filmación. Dzigan y Schumacher se encuentran con un campesino quien, en un diálogo muy a la Sholem Aleijem, se revela judío y se ofrece a acercarlos al hogar de los niños. El hombre cuenta cómo, después de haber sido liberado por el Ejército Rojo, recibió tierra, ganado y herramientas y decidió permanecer en la nueva Polonia. *¡Somos muchos!*, dice.

Y aquí irrumpen sin disimulo la tradición teatral ídish: el campesino menciona a Goldfaden<sup>54</sup> y canta sus canciones. Mientras tanto, el carro sigue adelante, cruzando campos sembrados; los campesinos saludan alegremente su paso.

¿Cómo no contraponer esas escenas a otras, muy distintas, reiteradas por tantos —y retomadas años después por Claude Lanzmann en *Shoah*— donde el amable saludo es reemplazado por los gestos de degüello que hacían esos mismos campesinos al ver pasar los trenes?

Finalmente, los actores llegan al hogar donde los niños están jugando al fútbol. Allí son recibidos como huéspedes de honor y nuevamente suena esa versión poco familiar de *Zog nitkeynmol....* Los actores declaran que viene a recopilar —*zamlen*<sup>55</sup>— “material” y que sería para ellos un placer conocer más sobre la vida y la creatividad de los niños. Los chicos no se hacen rogar, bailan y cantan para ellos varias danzas populares. Después piden a los actores que representen algo.

Entonces, Dzigan y Schumacher les presentan una escena de la “vieja vida judía” (*altn ídishn lebn*), esa vida que los niños han perdido —o ni siquiera han conocido— junto con sus padres, sus hogares, sus infancias. Interpretan, con virtuosa maestría<sup>56</sup>, *Kasrlérke brent* (“Arde Kasrlérke”), un cuento sobre un incendio en el pueblito de Kasrlérke —sitio imaginario del mapa literario de Sholem Aleijem—, donde la proverbial torpeza de sus entrañables personajes impide que logren apagar el fuego. Sólo pueden lamentarse por el incendio y dar

54 Considerado el padre del teatro ídish moderno, Abraham Goldfaden (1876–1908) fue poeta, dramaturgo, director de teatro y actor judío. Escribió en ídish y en hebreo cerca de cuarenta obras de teatro.

55 *Zamlers*: es el término de la etnografía judía, de gran auge en los años de la preguerra, que nombra al etnógrafo aficionado: “el que recopila”.

56 El fragmento —digno de verse— es accesible en <https://www.youtube.com/watch?v=ABCvK5iBbqs>

a ver su impotencia para contenerlo. El efecto cómico surge precisamente de la contraposición del lamento reiterado con los baldes vacíos que pasan, inútiles, de mano en mano. Pero el risueño patetismo de esa comedia de la impotencia, de una vida difícil, siempre al borde del pogromo y la persecución, es muy otra cosa que el grotesco de la aniquilación. La obra parece ofrecer una escenificación grotesca de una canción de Mordejai Gebirtig: *jes brent!* [¡Arde!], muy popular en los días de la aniquilación:

*Es brent! briderlekh, s'brent!  
oy, undzer orem shtetl nebekh brent!  
beyze vintn mit yirgozn  
raysn, brekhn un tseblozn,  
shtarker nokh di vilde flamen,  
alts arum shoyn brent!  
Un ir shteyt un kukt azoy zikh  
Mit farleygte bent,  
Un ir shteyt un kukt azoy zikh –  
Undzer shtetl brent!  
(...)  
Shteyt nisht brider, ot azoy zikh  
Mit farleygte bent,  
Shteyt nit, brider, lesht dos fayer  
Undzer shtetl brent.<sup>57</sup>*

La canción, escrita en 1936 a raíz del pogromo de Przytik [pron. “Pshitik”] se volvió, durante la Shoah, el himno de la resistencia clandestina en Cracovia, siendo cantada en muchos ghettos, tanto en idish como en otras lenguas. Las ingenuas llamas de Sholem Aleijem no pueden sino evocar las otras, las que consumieron –literalmente– a tantos. También los niños han experimentado sus propios incendios, sobre lo que los actores indagan (dicho sea de paso, con lo que a nuestros ojos es una notoria falta de delicadeza) preguntando: *¿Quién de ustedes ha visto un verdadero incendio?*

Todos levantan la mano gritando “yo, yo”. Los actores terminan por proponer un concurso: el que mejor cuente sus experiencias de la guerra, recibirá un premio. Pero la directora –que en algún momento dirá que, si no se enfrentan los recuerdos de día, retornan a la noche como pesadillas– interrumpe la algarabía infantil diciendo a los chicos que es hora de ir a la cama. Y los despidе diciendo:...y *ahora no piensen en nada; sólo vayan a dormir.*

Una vez que los niños se han retirado, los adultos se quedan charlando. Schumacher canta, con voz suave y distraída, una canción, *Tojbn* (Palomas), un poema del poeta Zishe

57 *Arde, hermanitos, arde / nuestro pobre pueblito –qué pena!– arde / malos vientos, iracundos / arrancan, rompen y desparan / con más fuerzas las salvajes llamas / ya todo arde en torno nuestro. // Y ustedes se quedan ahí / los brazos caídos / ustedes se quedan ahí / y miran cómo arde nuestro pueblo (...)* La canción puede escucharse en [https://www.yadvashem.org/yv/es/exhibitions/music/before\\_holocaust\\_es\\_brent.asp](https://www.yadvashem.org/yv/es/exhibitions/music/before_holocaust_es_brent.asp)

---



Wainper musicalizado por Solomon Golub, muy popular en la preguerra. La cámara enfoca la foto de Janusz Korczak<sup>58</sup>. Al escuchar la melodía, la directora se retira, herida por el tono melancólico de la canción que le recuerda a su propia hija, que le fue arrebatada por la catástrofe. La voz de la niña en su memoria se funde con la del actor y ambas voces operan la superposición de escenas en las que se funden dos figuras: el maestro heroico –Korczak– que acompaña a los niños a la muerte y la madre impotente que no pudo salvar a su propia hija, pero que tampoco murió con ella. La canción suena en un doble registro: la voz de la niña perdida en el abismo del exterminio entre gritos, taconeos de soldados, órdenes y disparos y la del actor que canta, suave, cerca, tan cerca, a meros dos pasos de la habitación de la madre. Es también esa dimensión auditiva la que alude al trauma, que no es sólo el borramiento de límites –como sostiene Amos Goldberg<sup>59</sup>– sino subversión del tiempo: eso que, antes y después de sí mismo, deja al sujeto fuera del tiempo.

Es noche y todos se retiran. Los actores vagan por la casa en busca de su habitación; desorientados, vacilantes, no son más que dos sombras deslizándose por las paredes. En cada puerta que encuentran, escuchan hablar entre sí a los niños; cada puerta los expone a un nuevo relato de horror, pérdida y sobrevivencia: la Directora que recuerda la voz de su hija pidiendo socorro; una nena que relata cómo fue comprada por un campesino polaco en un pueblo perdido donde se había detenido circunstancialmente el camión mientras el resto de su compañeritos sigue viaje con rumbo desconocido (*no sabíamos a donde nos llevan; sólo sabíamos una cosa: a una colonia de vacaciones no vamos...*); una mujer en la cocina que cuenta cómo les arrancaban a sus hijos y su compañera –que no tiene la experiencia del campo pues pasó la guerra en los bosques– le reprocha, con enojosa ingenuidad: *yo le hubiera arrancado los ojos!*; un niño que cuenta haber estado escondido en casa de un doctor; escucha autos frenar en la vereda, escucha cómo se acercan los nazis, escucha sus pasos subiendo la escalera, ¿qué hacer?, ¿qué hacer? En el último instante, ve una alfombra y se enrolla en ella; los pasos siguen acercándose; los niños se asustan; Schumacher, agazapado tras la puerta, también se asusta. Nosotros, espectadores, también nos asustamos.

Alguien se asoma por la escalera: es Dzigan que, habiendo ido en busca de un vaso de agua, vuelve agarrándose la cabeza, después de escuchar a las cocineras hablar sobre los niños en los campos. El sonido extrañamente acompañado de sus pasos en la escalera es aquello que funde a espectadores y actores en un mismo miedo.

En su vagabundeo nocturno, los actores terminan por reprocharse: *Vinimos a buscar material y sólo logramos abrir viejas heridas.* Y quizás *material* pueda ser una palabra en la que detenerse. Pero los actores siguen, como espectros, de habitación en habitación hasta que, finalmente, encuentran la suya. Pero las paredes no los defienden de una historia más: esta

---

58 Janusz Korczak (1878–1942), seudónimo de Henryk Goldsmith, autor, pedagogo y educador de gran renombre. Dirigió el orfanato del ghetto de Varsovia. Cuando deportaron a los niños, los nazis ofrecieron a Korczak la posibilidad de no incluirse en el transporte. Korczak rechazó el ofrecimiento. El y sus colaboradores acompañaron a los niños a la muerte.

59 Goldberg, Amos; “Trauma beguf rishon: ketivat yomanim betequfat hasho’ah” [Trauma en primera persona – escritura de diarios durante la Shoah] (Or Yehuda: Devir, 2012), pp. 78–103

vez, la de un niño que huye, alentado por su madre que lo insta a escapar; así lo hace, provocando tras de sí un tiroteo; ella grita su nombre, él –atemorizado– se mantiene escondido; más tarde la busca, la encuentra ya muerta y se lamenta amargamente: *ella murió sin saber que yo había sobrevivido.*



Entonces se escucha, por primera vez en la película, un llanto. No es de ninguno de los niños. Ellos no lloran. Tampoco llora la directora. Tampoco es la voz en off. No se sabe de dónde brota ese llanto, suena como si la casa misma gimiera bajo el peso de las palabras infantiles. Quizás llamarlo “llanot” es un abuso de definición, es, quizás, una voz que grita que no tiene voz:

Dz.: ¡¡*Esto no es un hogar de niños, es una casa de pesadillas!! ¡Vámonos ya mismo!*!

Sch.: *¿A dónde irías en medio de la noche? Las pesadillas te perseguirán a donde vayas. Nos iremos por la mañana.*

La pantalla se oscurece. Cuando vuelve a iluminarse ya es entrada la mañana. A diferencia de los sonidos estridentes y disonantes que reinaban por la noche, ahora suena la misma música despreocupada y alegre del comienzo, los actores miran por la ventana: los niños juegan al incendio, reproduciendo las escenas representadas por los actores: se llaman con los nombres de los personajes, imitando a los actores gritan *jagua, agua!*, corren entre los juegos, Mishka lleva un par de baldes vacíos, otro trae una manguera.

*¡Vamos!, exclama Dzigan.*

*¿A casa?, pregunta Schumacher.*

*¡No, con los niños!, es la respuesta*



### III – Escuchar la Shoah

La película nos ubica como testigos del encuentro imposible entre dos mundos irreconciliables: por un lado, los niños sobrevivientes –*lebn geblibene* (los que quedaron con vida), *shires hapleyte* (“los remanentes de la huida”), los “*nisht dershtójene*” (los “no asesinados”)<sup>60</sup>– y, por el otro, los de “afuera”, los que no lo comprenderán –comprenderemos– nunca, los no alcanzados por las atrocidades que los niños conocieron, a cuyo relato sólo podemos acceder tangencialmente, escuchando a hurtadillas.

Recordemos aquí que los niños que participan de la película son, en efecto, sobrevivientes de la matanza y que cualquiera de esas historias podría haber sido la suya. El espectador queda ubicado como oyente furtivo, ladrón de secretos ajenos, acumulando historias atroces, pero también como testigo de una verdad, testigo del relato de un relato, deviniendo – a sabiendas o no– custodio de la historia.

Es preciso añadir aquí que es casi al final de la película que recién nos enteramos –y sólo parcialmente, en fragmentos, retazos deshilachados– de las historias de los niños. Historias que ellos cuentan a medias y que sólo podemos imaginar por su relato, escuchado de contrabando, acechado por ruidos y sonidos amenazantes. Como un *izkor buf*<sup>61</sup> hablado, la película nos participa la historia de un mundo que fue y ya no más.

Las voces de los niños –que narran en primera persona y siempre con alusiones, sugerencias, medias palabras– y las de los actores –que intentan reconducir su desesperación a melodías– componen una especie de frágil ámbito de encuentro entre esos mundos insalvablemente ajenos, donde el testimonio –parco, en voz queda, íntima, casi confesional– nos interpela y permite *cierta cercanía*. El film vuelve una y otra vez sobre lo mismo: ¿Cómo representar? ¿Quién habla? ¿Quién escucha? ¿Dónde nos pone nuestra escucha de las historias de los niños, apenas accesible por sobre la escucha furtiva de los actores insomnes?

¿Qué escuchamos? Jirones de relatos, palabras perdidas, murmullos. Algo semejante a la banda de sonido de la película, hecha por Shaul Berezowski, que es un collage de melodías y canciones preexistentes –muchas de las cuales quedaron fuertemente asociadas a la Shoah (como *Zog nit keynmol*, el famoso himno de los partisanos)– que fluyen y se entrecortan, irrumpen y se alejan, como advirtiéndole al espectador que no espere un relato completo, coherente y unificado. Sólo puede esperar fragmentos más o menos inquietantes. Como el desconcertante comienzo con la imponente música orquestal junto con el adusto himno

60 En ídish, sobreviviente se dice con una palabra compuesta que suele aparecer en plural: *Lebn-gueblibene*, “quedados con vida”. Abundan otros términos, tan o más frecuentes y que también suelen aparecer en plural. Rara vez uno se encuentra en estos testimonios alguien que diga “soy sobreviviente” –*jj bin a lebn geblibener*– en vez de “quedé con vida”, “sobrevivi” –*jj bin geblibn in lebn*–. Más aún, en los testimonios no se habla tanto de “los que quedaron con vida” sino de *di nisht dershtójene*, los no acuchillados, *di nisht guearguete*, los no asesinados; *di noj lebndike*, los que aún viven; también, en clave diversa: *di nitzol-guevoren*, los que fueron salvados.

Los no acuchillados, los no asesinados, los no fusilados. ¿Cómo no escuchar el aún...? Cfr. Sneh (2012), pp. 253

61 El término, “libro de memoria” se refiere a los libros que fueron escritos por las asociaciones de ex residentes de los distintos pueblos destruidos en la Shoah.

cantado por los niños en contraposición a la alegre canción que los acompaña en la entrada a la ciudad de Lodsz.

Las oposiciones se suceden: el sentimentalismo de la canción de Schumacher que entristece a la Directora –*tsvey vayse toybn* (dos palomas blancas)– contraponiéndose a la espectacularidad de la escena de Kasrilevke; la melosa canción de los actores en el escenario en oposición a la canción de los niños mendigos cuya vida misma dependía de obtener una mínima respuesta–; a su vez, el film echa mano de todo tipo de recursos –flashbacks, escenarios, narraciones de narraciones, iluminación expresionista– para bordear la verdad atroz. Curiosamente, cuanto más ficcional el relato, más auténtico se torna. Incluso la única obra de ficción incluida –el cuento de Sholem Aleijem– se vuelve realidad al entretejerse con la canción de los resistentes de Cracovia y con las experiencias de los niños en los incendios del ghetto.

*Undzere kinder*, con su particular musicalización, su ritmo dosificado, sus sonidos acentantes, sus canciones, sus melodías, su promoción de la palabra en ídish al centro de la escena, parece llenar ese “déficit sónico” que Semprún reprochaba a las imágenes del noticiero sin sonido.

Como si la voz oficiara de ritual atenuante del horror, como si permitiera dar testimonio de los restos desperdigados, pero sin recomponerlos en un todo, sólo mencionarlos, como una oración fúnebre. Toda espectacularidad cae.<sup>62</sup>

Al entretejer la música con las historias privadas de cada uno, el film parece sugerir que al igual que los actores, aunque más no fuera por unos instantes, no somos intrusos en esas memorias, sino que podemos compartir –por medio del canto y la voz– algo de un trabajo de duelo –si es que este es posible– donde el sonido abre un espacio a medio camino entre lo público y lo privado.

La intensidad atribuida por Semprún, Sutzkever y Boder a la expresión sonora de la Shoah es puesta especialmente en juego en *Undzere kinder*, otorgando a la memoria su espesor acústico. Como decía Boder, la “maravilla” de sus voces, la voz que Sutzkever incluye en sus poemas, la voz que Semprún añora; esas voces adquieren en el film una materialidad que no puede estar ausente de la memoria del Jurbn, de la Shoah, del Holocausto, de los nombres infinitos.

Que estemos excluidos de estas historias, encerrados siempre fuera es, precisamente, lo que nos hace transmitirlas.

62 Señalemos que Lacan en cambio (Sem. XX, *Aún*, Paidós, Bs. As., 2012) sostiene lo contrario: es la imagen –el espectáculo– lo que oficia de atenuante ante el horror que despierta la voz atronadora. Sería interesante retomar esta tensión.